

четверостишиям, например 4-8 (т.е., “знаки” разбиения стоят после четвертого и восьмого стиха), 4 (единственный знак “разбиения” стоит после четвертого стиха), 8, 4-12 и т.д.

Более интересны данные, полученные для других “разбиений”. Во-первых, следует отметить низкую встречаемость разбиения 4-8-11 (4 случая на 362 строфы), что позволяет поставить под сомнение близость онегинской строфы и сонета, которую отмечают все исследователи. Во-вторых, относительно часто встречаются “разбиения” с сильными знаками после пятого (4-5-12) и седьмого (7,4-7,4-7-9) стихов.

Ю. М. Лотман в своих работах указывает на то, что Пушкин использует отклонения от синтаксического разбиения по четверостишиям для того, чтобы придать интонации романа более непринужденный, разговорный характер. Полученные данные позволяют утверждать, что эти отклонения носят систематический характер.

**И. Е. Васильев**  
*Екатеринбург*

### **АВАНГАРД СЕГОДНЯ**

Современное искусство достигло желанной творческой свободы: оно вольно в своих замыслах и воплощениях, экспериментах и дерзаниях. Сняты идеологические запреты, моральные табу, ослаблены нравственные узы и обязательства. Перед человеком искусства широчайшее поле эстетических возможностей: любые жанры, способы и формы культурной практики приемлемы, любые идеи конвертируемы, любые действия (кроме уголовно наказуемых) легитимны. Казалось бы, остается только ждать невиданного расцвета искусства - авангардного, поискового, свершающего открытия... Между тем современный художник, как и реципиент его творений, в затруднении относительно истинности и плодотворности сегодняшних арт-практик. Культурная общественность обеспокоена расширением экспериментаторства, основанного на поверхностном подражательстве, повторении того, что уже было сделано “классическим” авангардом начала века. Снова и снова возникает ощущение, что “все уже было”. Искусство охватывает усталость и состояние пресыщенности. Постмодернистская всеядность открывает двери виртуальной реальности и симуляции, в условиях которой производятся не столько объекты (собственно произведения искусства), сколько отношение к искусству, продуцируется позиция художника, обнаруживаются и выявляются его оценочные установки.

Намерения оказываются важнее готового продукта. Так, современный художник Иван Чуйков экспонировал как раздел выставки “выдуманные фрагменты несуществующих картин” (Тупицын В. “Другое” искусство. М., 1997, с. 71).

Релятивация художественного сознания снимает объяснительные усилия, метафизические и бытийственные проблемы, децентрализует произведение. Плюралистическая вселенная современного искусства представляется хаосом, в котором размыты границы и иерархия фактов действительности. Она базируется на дестабилизации авторитета конечных истин, недоверии стандартам и мировоззренческим стереотипам, эклектичном приятии разнонаправленных человеческих интенций, нейтрализующем созидательно-миметические, рационально-познавательные усилия автора. Отказ от селекции и распределения явлений по ценностной шкале приводит к выравниванию и усреднению, приглушению содержательно-проблемного начала. Автор теряет личностную активность, впадает в состояние разбалансированности, иронически относится к окружающему и самому себе, уступая давлению чужих круговоротов. Представление о действительности начинает зависеть от той или иной системы ее репрезентации, от точки зрения наблюдателя, ракурса видения. Любые мировоззренческие позиции объявляются презентабельными, но, как правило, ни с одной из них поэт не солидаризируется полностью, обретая независимость в дирижировании оркестром языков, логосов и дискурсов, в интертекстуальной игре (формы интертекстуальности - заимствование, переработка мотивов, сюжетов и образов, цитация, перевод, плагиат, аллюзия, перифраз, подражание, стилизация, пародия и др.).

Ослабление мирообъяснительного и миромоделирующего начал авангард компенсирует интересом к “междисциплинарному” синтезу поэзии и живописи, слова и изображения, стихов и голоса, музыки, звуков речи и пластики человеческого тела. Он изобретает новые и совершенствует старые формы. Используется палимпсест, римейк, экспериментальные букпроекты (рукодельные авторские книги, которые “можно нюхать, трогать и гладить”), конstellляции в “объектной поэзии”, графика и пространственные символы в процесс-поэмах и визуальной поэзии... Продолжаются извечные притязания искусства на смежные территории и внеположенные ему сферы как пространства обновления и активизации воздействия. Как и раньше, авангард стремится к художественной адаптации явлений и процессов, которые не имеют собственно эстетического наполнения и обычно

находятся за пределами искусства (обиходная речь, предметы быта, технические изделия, реалии конторско-канцелярского мира и т.п.). Не только литература и живопись, но и акционные формы современного искусства (перформанс, хэппенинг, инвайронмент, инсталляция, бодиарт) так или иначе используют “внехудожественное” в семиотической практике по созданию знаков и структур, претендующих на статус современных произведений искусства. Текстом, т.е. знаковой системой, становится любой объект, жест или процесс, достаточно его избрать в качестве соответствующего репрезентанта и поместить в пространство вернисажа (театра, сцены, музея) или даже просто аттестовать его (подписью, указанием) как факт искусства. Экспансия внехудожественного, с одной стороны, подрывает традиционный институт искусства, что авангард обязан делать “по определению”, с другой - расширяет его границы, сближая с жизнью.

Сегодняшний авангард (неоавангард, поставангард) становится частью ландшафта современной культуры. Он интегрируется ею и ослабляет конфликтные желания, принимая правила игры рыночного общества.

**Е. А. Васильева**  
*Екатеринбург*

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АНТИЧНЫХ ТРАГЕДИЙ ИН. АННЕНСКОГО**

Частью общей потребности “собрать человека в сфере его эстетического художественного переживания в литературе рубежа веков явился процесс модификации драмы. “Новая драма” начала века (и зарубежная, и русская) опиралась на новую, по сравнению с драматургией XIX века, концепцию личности. Изменился и конфликт “новой драмы” - это уже не борьба воли индивидуумов, а трагическое противостояние Человека и Мира.

Символисты рассматривали новый трагический театр как религиозную мистерию. В своих воззрениях они опирались на работу Ницше об античной трагедии “Рождение трагедии из духа музыки” (1872). Многие из них, и прежде всего Вяч. Иванов, пытались вернуть трагедии первоначальное мистериальное значение, обращались в своих драматургических опытах к античным сюжетам и схемам построения действия.